

D'un théâtre romantique *fantastique* :
réflexions sur une trop visible absence

« Théâtre romantique », « drame romantique » : l'expression recoupe presque exclusivement dans les histoires littéraires et pour une bonne part de la critique le « drame historique », en vers ou en prose, au détriment de la comédie¹, de la représentation du monde contemporain², ou encore de l'ouverture aux thèmes fantastiques³. Cette triple occultation, en particulier la dernière, s'explique aisément. La sur-représentation du théâtre hugolien, parfois identifié avec *toute* la scène romantique, focalise l'attention sur le matériau historique du drame, sur une « vérité historique » par où s'interroge l'histoire présente : « [...] ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons »⁴. Les théoriciens de la scène romantique ont souvent mis en avant la nécessité de construire une représentation renouvelée de l'histoire collective, fondée sur la couleur locale et sur le « caractéristique », et ont justifié ainsi leur condamnation d'une poétique classique sclérosée et inactuelle : la « tragédie nationale en prose », réclamée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* dès 1823, appelle la rupture des unités de temps et de lieu, et une prose capable d'exprimer les affects humains sur un mode plus direct. Avant lui, Benjamin Constant, dans ses réflexions sur *Wallenstein*, envisage un nouveau « ressort tragique », « l'action de la société sur les passions et les caractères », la « pression de l'ordre social, offert dans son ensemble » ; ce déplacement de la fatalité tragique, anciennement inscrite dans quelque transcendance (le Destin, les Furies), entraîne une attention nouvelle pour la *surface* immanente, fortement caractérisée, de « l'état de la société »⁵. Enfin, sur un terrain plus pratique que théorique, l'une des matrices les plus fécondes de la dramaturgie du théâtre romantique est constituée par les « scènes historiques » composées, pour être lues « dans un fauteuil », par les Libéraux Ludovic Vitet ou Prosper Mérimée – forme dans laquelle s'inscrit le *Lorenzaccio* de Musset, d'après la scène historique de George Sand, *Une conspiration en 1537*. Une nouvelle fois, l'histoire comme processus dynamique, sa représentation colorée,

¹ Voir l'article de Sylvain LEDDA dans le présent numéro.

² C'est ce que l'on appelle parfois le « drame en habits noirs », d'Alexandre Dumas notamment (*Antony*, *Thérèse*), disparu de nos scènes. L'habit noir peut aussi être porté par le héros de drame historique, tel Didier dans *Marion de Lorme* de Hugo – créé il est vrai par le sombre Bocage.

³ Nous partons d'une approche thématique du fantastique, renvoyant à la représentation de phénomènes situés aux confins du représentable. Nos réflexions évolueront ensuite au fil d'une redéfinition et d'une historicisation de la notion.

⁴ Victor HUGO, Préface de *Marie Tudor* (1833), in *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1080.

⁵ Benjamin CONSTANT, *Wallenstein* (1809), repris dans « Réflexions sur la tragédie » (1829), in *Esthétique théâtrale*, textes réunis par Monique BORIE, Martine DE ROUGEMONT, Jacques SCHERER, Paris, SEDES, 1982, p. 174-176.

constituent le fond et engagent la forme du théâtre de « l'école moderne » à partir des années 1820.

Découlent de ces théories romantiques et de ces pratiques quelques définitions courantes du « drame romantique », proposées par la critique et reprises, généralement sans nuances, dans les manuels scolaires. Ainsi, celle que donna du « drame » Anne Ubersfeld : « Peut être dite drame toute œuvre qui, sans considération de forme ou de code, d'effet pathétique ou comique, construit une histoire, une fable impliquant à la fois des destinées individuelles et un univers "social" »⁶. Ouverte, cette définition enclot néanmoins son objet dans l'horizon d'une représentation limitée au champ du « social », de l'action de la société sur l'individu. Florence Naugrette le dit en d'autres termes, commentant l'évocation satirique du théâtre romantique par le Balzac de *La Comédie du diable* : en résulte

un drame qui se donne la mission de transcender tous les genres, afin de représenter le monde dans son mouvement, où les « monarchies » sont à la merci des « révolutions », un monde où l'histoire est aussi bien l'affaire des « rois » que celle des « peuples », un monde enfin d'où la Providence a disparu, laissant l'un à l'autre « Dieu » et le diable⁷.

Matrices « fantastiques »

Pourtant, le théâtre romantique puise à d'autres sources qu'au seul modèle de la tragédie nationale historique de Shakespeare, du drame bourgeois du XVIII^e siècle⁸, ou des « scènes historiques » à la française. Ses références vont aussi au théâtre shakespearien où les fantômes, du père d'Hamlet, de Banquo, viennent trouer la surface rassurante du monde connu⁹, où les fées jettent ou subissent d'étranges sorts (*Le Songe d'une nuit d'été*) ; est aussi convoqué par le romantisme français le théâtre espagnol qui place, à côté de la *comedia nueva*, les *autosacramentales* de Calderon¹⁰. Le théâtre romantique, dans sa quête de formes théâtrales et de modes de participation plus purs au spectacle, s'inscrit dans une origine fantasmée. La scène médiévale des mystères allégoriques, convoquant pour le peuple rassemblé, le « diable et le bon Dieu », constitue l'une de ces origines possibles d'une

⁶ Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1993, p. 7.

⁷ Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 14.

⁸ Encore faudrait-il rappeler la place du sublime dans les théories diderotiennes, intégrant le terrible et l'horrible dans le spectacle scénique.

⁹ Voltaire a enrichi la tragédie française de tels effets, au XVIII^e siècle, par exemple dans *Sémiramis*.

¹⁰ Anne UBERSFELD rappelle que *La Vie est un songe*, que la collection des *Chefs-d'œuvre étrangers* chez Ladvocat fit connaître sous la Restauration, « est une des œuvres de référence du romantisme français ». *Le Drame romantique*, op. cit., p. 28.

théâtralité renouvelée, y compris dans son pouvoir symbolique. Telle est la forme à laquelle songe Alphonse de Lamartine dans son poème « Éloa ou la Sœur des anges », sous-titré « mystère », en 1824. Victor Hugo se tourne vers le mystère comme vers quelque « enfance de l'art » dramatique, dans un chapitre célèbre de *Notre-Dame de Paris* :

C'est sur la table de marbre que devait, selon l'usage, être représenté le mystère. Elle avait été disposée pour cela dès le matin ; sa riche planche de marbre, toute rayée par les talons de la basoche, supportait une cage de charpente assez élevée, dont la surface supérieure, accessible aux regards de toute la salle, devait servir de théâtre, et dont l'intérieur, masqué par des tapisseries, devait tenir lieu de vestiaire aux personnages de la pièce. Une échelle, naïvement placée en dehors, devait établir la communication entre la scène et le vestiaire, et prêter ses roides échelons aux entrées comme aux sorties. Il n'y avait pas de personnage si imprévu, pas de péripétie, pas de coup de théâtre qui ne fût tenu de monter par cette échelle. Innocente et vénérable enfance de l'art et des machines¹¹ !

Le poète-dramaturge Jeune-France Théophile Gautier forge en 1839, certes sur un mode parodique, le « mystère » d'*Une larme du diable*¹², pièce non destinée *a priori* à la scène, où le « Bon Dieu » dialogue avec « Christus », « Virgo immaculata » ou « Satan », où les objets s'animent, où même le silence parle (« Je ne dis rien et je fais penser beaucoup, bien différent en cela de ces auteurs qui parlent beaucoup et ne font rien penser »¹³). Gautier dira encore, en 1865, sa nostalgie pour ces formes naïves de l'art scénique à sujet religieux, à propos du *Paradis perdu*, drame de Dennery et Dugué : « Malgré les progrès qu'a faits l'art dramatique, on s'intéresse toujours à cette mise en scène de la Bible et de la Légende dorée, dont les merveilleux récits ont bercé l'enfance de tout le monde »¹⁴. Certains tentent de faire renaître sur scène l'ancien mystère, tel Alexandre Dumas avec *Don Juan de Marañá ou la Chute d'un ange*, « mystère en cinq actes » inspiré de Tirso de Molina, de Molière, de Mozart et de Milton réunis (Porte Saint-Martin, 30 avril 1836) ; tel aussi le saint-simonien Émile Souvestre avec *Un mystère*, « en 5 actes et en 13 tableaux, tiré de la Légende de Saint-Guillaume, joué au XVI^e siècle, en breton, et arrangé pour la scène », créé à l'Ambigu-Comique le 9 janvier 1851.

¹¹ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris* (1831), Livre I, chapitre 1, éd. Jacques SEEBACHER, Paris, Le Livre de poche classique, 1998, p. 70.

¹² Théophile GAUTIER, *Une larme du diable*, dans *Théâtre de poche*, édition critique d'Olivier BARA, Paris, Classiques Garnier, 2011.

¹³ *Ibid.* (scène XII), p. 81.

¹⁴ Théophile GAUTIER, feuilleton dramatique du *Moniteur universel*, 17 juillet 1865.

L'intérêt romantique pour le mystère¹⁵, et au-delà pour un théâtre allégorique représentant, en deçà ou au-delà du visible, les polarités morales et les combats de la conscience, semble surtout nourri par le modèle goethéen de *Faust*¹⁶. La découverte du premier *Faust* de Goethe est due, on le sait, à la traduction de Gérard de Nerval en 1827. L'œuvre est encore commentée par George Sand dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839, dans un *Essai sur le drame fantastique*¹⁷, au moment de la diffusion en France du *Second Faust*, grâce aux travaux d'Henri Blaze de Bury publiés cette même année 1839¹⁸. Des imitations ou des réminiscences du drame de Goethe – autant d'inventions d'une version française de *Faust* – se découvrent chez George Sand, avec *Les Sept Cordes de la lyre*¹⁹, drame métaphysique réputé injouable en son temps, mettant en jeu Méphistophélès, l'héroïne Hélène, prophétesse et Muse, « l'esprit de la lyre » et les « esprits célestes », ou encore avec *L'Alchimiste* de Dumas et Nerval donné, la même année 1839, au Théâtre de la Renaissance. Un substrat faustien se découvre aussi dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*, autour de la thématique du pacte diabolique, comme l'a dévoilé Florence Naugrette²⁰. Ces quelques rappels liminaires servent à nourrir un étonnement : comment le théâtre romantique, fondé sur tant de modèles faisant la part belle au spectacle surnaturel, à la convocation allégorique de l'invisible, est-il conçu comme un drame humain (trop humain ?) à la seule échelle du monde social ?

Raisons d'une occultation

¹⁵ Cette filiation théâtrale du « drame fantastique » romantique avec le mystère a été soulignée par Isabelle MICHELOT : « [...] quand la féerie emprunte son personnel dramatique au conte, le "drame fantastique" le puise dans un genre théâtral disparu, non sans le subvertir d'ailleurs. » (« Théâtre et allégorie, le fantastique entre métaphysique et incarnation », *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 17, « Théâtre et fantastique. Une autre scène du vivant », Paris, Kimé, 2005, p. 42).

¹⁶ Tel est le modèle du drame fantastique français suggéré, à côté de *La Tempête* de Shakespeare, par Arthur Pougin dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, en 1885 : « Drame fantastique : drame dont l'action repose sur un sujet fantastique, dont la donnée a pour point de départ un fait surnaturel. Sans parler de certains drames de Shakespeare, tels que *The Tempest*, ou du *Faust* de Goethe, nous pouvons citer en France quelques drames fantastiques, comme *Don Juan de Marañá*, d'Alexandre Dumas, *Le Cheval du diable*, de Ferdinand Laloue, *Le Miracle des roses*, etc. » Cité par I. MICHELOT, *loc. cit.*, p. 41. Le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France contient un *Cheval du diable* d'Amable de Saint-Hilaire, donné au Cirque-Olympique en 1846 et tiré de *La Peau de chagrin* de Balzac ; *Le Miracle des roses* est un drame d'Antony Béraud et Hippolyte Hostein, créé à l'Ambigu-Comique en 1844.

¹⁷ George Sand, *Essai sur le drame fantastique* (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1839), repris dans *George Sand critique*, anthologie réalisée sous la direction de Christine Planté, Tusson, du Lérot éditions, 2007, p. 53-117.

¹⁸ Voir les articles signés Henri BLAZE dans la *Revue des Deux Mondes* des 1^{er} juin, 15 août et 15 octobre 1839.

¹⁹ George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril et 1^{er} mai 1839), éd. René Bourgeois, Paris, Flammarion, 1973. De telles réminiscences gothéennes et faustiennes se trouvent aussi, à côté de l'imitation byronienne, dans *La Coupe et les Lèvres* de Musset.

²⁰ Florence NAUGRETTE, « Petits arrangements avec le diable. Figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », article publié en ligne sur le site du Groupe Hugo » de l'université Paris 7, <http://groupugo.div.jussieu.fr>.

Trois raisons peuvent être avancées pour expliquer une telle élimination du « fantastique » hors du champ couramment délimité du théâtre dit romantique²¹. Tout d'abord, les chefs-d'œuvre consacrés par la tradition littéraire et inscrits dans le patrimoine théâtral vivant sont les drames historiques et des drames « en habits noirs », posant tous des enjeux socio-politiques, offerts à une lecture de type sociocritique – excluant donc une approche mythocritique conçue comme an-historique, effaçant aussi la perspective métaphysique (sinon pour constater l'absence de Dieu au dénouement des drames de Hugo, où les morts finales semblent « absurdes », telle celle, littéralement inadmissible, de Blanche à la fin du *Roi s'amuse*). L'emportent ensuite dans les tensions internes au théâtre romantique les conflits opposant Stendhal, Hugo ou Dumas entre théâtre en vers ou théâtre en prose, entre théâtre historique et théâtre « moderne », entre tragédie nationale et drame étranger – comme si l'objet de la représentation, le monde social tangible, ne faisait pas débat. Enfin, le privilège accordé par la postérité au théâtre de Musset (il n'est pas ici question de condamner un tel choix) a contribué à identifier le romantisme aux affres personnels d'un sujet placé dans l'histoire, aux tourments affectifs ou psychologiques d'un personnage déchiré : l'épicurisme de Musset transforme son théâtre en miroir tendu aux âmes tourmentées, dans un monde où le retrait du divin a laissé place à la dérision comme au flottement de la parole, à laquelle manque l'étalon de la Vérité.

Une dernière explication, plus générale, doit être esquissée : elle tient aux définitions et aux usages critiques du mot « fantastique », qui renvoie depuis le structuralisme à un mode particulier de narration et de réception, privilégiés dans les genres diégétiques. La notion de « fantastique » n'a pas été prioritairement attachée aux arts de la scène : la théorisation de la notion s'est d'abord fondée sur le conte²², la nouvelle, le roman, pour y déceler une effraction du monde connu et intelligible, l'irruption scandaleuse d'un phénomène incompréhensible, ou l'entretien d'une hésitation entre interprétation naturelle et sens surnaturel²³. Dans une approche plus thématique, attachée à saisir les objets du « fantastique », d'autres arts ont pu être convoqués en particulier visuels²⁴. Récemment, la réflexion sur le fantastique a englobé

²¹ Une quatrième raison tiendrait aux bornes chronologiques imposées par l'histoire littéraire au « théâtre romantique » : de la Préface de *Cromwell* en 1827 à la soi-disant chute des *Burgraves* en 1843. On élimine ainsi le mélodrame frénétique des années 1820, ou encore le théâtre de Villiers de l'Isle Adam (*Axël*), pourtant inscrit comme une suite, et une inflexion, du théâtre romantique ; on empêche de penser ainsi certaines continuités avec le théâtre symboliste, ou avec le théâtre claudélien, voir avec le théâtre d'Artaud.

²² Voir Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

²³ Voir la célèbre définition du fantastique (« hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »), due à Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.

²⁴ Voir Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1960.

l'opéra²⁵. Le théâtre (parlé) est resté quant à lui de côté²⁶, ce qui fait dire à Évelyne Jacquelin, dans une mise au point théorique : « il n'est guère usuel d'évoquer un "théâtre fantastique", et si le terme est plus souvent associé à l'opéra, il s'agit de dénominations ponctuelles, dont la portée reste précisément à explorer » ; resterait donc à mener « un travail théorique d'ensemble permettant de saisir un fantastique spécifiquement scénique »²⁷. Dans *Fantastique-Fiction*, Charles Grivel a proposé, en 1992, une redéfinition du fantastique, posé en termes spectaculaires et oculaires d'image et de puissance de sidération de la représentation :

Je crois que la monstration fantastique est première ; je crois que le fantastique est un spectacle qui émerge (scandaleusement, certes) ; je crois que le trouble qu'il implique se marque aux yeux plus qu'à l'intellect et qu'aucun calcul d'ordre n'est propre à en bien faire mesurer la force. Je n'hésite pas, je vois. Je n'élucide pas, je sais. Je ne mesure même pas sur moi des incidences²⁸.

Une telle approche, qui maintient certes le fantastique du côté de la réception programmée par l'œuvre (et conserve une partie de la définition de Todorov), a le mérite de sortir du cadre narratologique pour interroger la puissance des images, y compris scéniques. On comprend qu'elle mobilise principalement, pour les arts de la scène, un « fantastique » mélodramatique ou féerique, exacerbation du régime spectaculaire chargé d'exercer une puissance *médusante* sur les spectateurs. Reste à savoir s'il faut intégrer dans le champ du théâtre romantique cette part, marquée par l'excès et le débordement, de la production théâtrale.

Exacerbation du régime spectaculaire

La puissance sidérante attribuée en propre au « mode » fantastique expliquerait sa présence massive dans le domaine lyrique, au point qu'« opéra fantastique » désigne régulièrement à partir des années 1830 un sous-genre d'ouvrages comme l'opéra-comique de

²⁵ Voir Hervé LACOMBE et Timothée PICARD (dir.), *Opéra et fantastique*, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Les auteurs tentent de saisir un lien non plus accidentel mais substantiel entre opéra et fantastique : « Une approche d'ordre philosophique, anthropologique et psychanalytique contribue à dévoiler ce que le fantastique vient prendre en charge à l'opéra ou, inversement, ce que l'opéra en soi, sans reposer nécessairement sur un sujet littéraire fantastique, exprime ou fait valoir de fantastique, et cela, au niveau tant collectif qu'individuel » (Introduction, p. 14).

²⁶ Mentionnons néanmoins, en plus de l'article d'Isabelle MICHELOT déjà cité, celui de Renée LÉLIEVRE, « Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 32, mai 1980.

²⁷ Évelyne JACQUELIN, « Le fantastique littéraire. Problèmes de définition », *ibid.*, p. 63-64.

²⁸ Charles GRIVEL, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 29 ; cité par Évelyne JACQUELIN, *loc. cit.*, p. 63, n. 18.

Gomis *Le Revenant* (1834), l'adaptation française du *Freischütz* de Weber à partir de 1835, le *Faust* de Louis Spohr à partir de 1837, ou encore les versions parisiennes de *La Flûte enchantée* et du *Don Juan* de Mozart, avant le *Faust* de Gounod ou *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'appellation « drame fantastique » a pu être utilisée pour le théâtre parlé, à partir des années 1830 : on la trouve, entre autres exemples, en sous-titre du *Moine* de Louis Marie Fontan (Odéon, 1831, Porte Saint-Martin, 1832), d'un *Caïn* de Théophile Vinet en 1843, du *Ciel et l'Enfer*, « drame-vaudeville fantastique », d'un certain « M. Daniel » aux Funambules en 1846²⁹. Dans un article fondamental pour la compréhension historique de la notion de « fantastique », Emmanuel Reibel a vu là le signe d'une lente transformation du terme vague en concept esthétique dans les années 1830, au moment où « fantastique » renvoie encore à l'adjectif « romantique » pour désigner toute forme de « perception d'étrangeté »³⁰. « Fantastique » se confond alors avec « fantaisie », « féerie », « merveilleux », mais aussi « original », « étrange » : « Serait fantastique [...] ce qui introduit de l'irrationalité dans la perception »³¹. Aussi les emplois historiques du terme tendent-ils à confondre dans un même ensemble « bizarre », soit pour s'en offusquer, soit pour s'y intéresser, tout ce qui échappe aux normes génériques, poétiques, esthétiques de la représentation artistique. Toute rupture avec les formes classiques culturellement admises devient « fantastique ». En ce sens, toute la production de « l'école moderne », autour de 1830, relèverait d'une telle catégorie.

Un exemple, parmi tant d'autres possibles, est fourni par un petit article du *Journal des artistes*, le 18 novembre 1832, intitulé « De l'influence hygiénique du fantastique » (non signé)³². L'auteur commence par pointer les « caractères les plus tranchés de la littérature actuelle », tombant sous l'appellation de « fantastique » :

1. Mépris raisonné de toute règle, de toute idée de régularité, de convenance et d'ordre dans la théorie ;
2. Imitation systématique du laid et de l'horrible dans la pratique ;
3. Tendance vers le bizarre, l'indécis, l'obscur, le monstrueux, tant dans les idées que dans les sentiments ;

²⁹ Voir Henri ROSSI, *Le Diable dans le vaudeville au XIX^e siècle*, Paris, Caen, Lettres modernes Minard, 2003.

³⁰ Emmanuel REIBEL, « Comment la musique est devenue fantastique : la naissance d'une catégorie esthétique en France autour de 1830 », revue en ligne *Silène. Littérature et poétiques comparées*, p. 3.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² Je remercie vivement Barbara Cooper d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

4. Enfin, dans la forme, qui est le reflet de ces dispositions intellectuelles et morales, bouleversement prémédité de la langue, manières artificielles, combinaisons forcées, néologisme effréné : signes de décadence et de barbarie³³.

Et l'article d'affirmer aussitôt après que c'est « surtout au théâtre que se manifestent, sur une grande échelle et avec des caractères menaçants, cette perversion du goût national »³⁴ – « fantastique » désigne ou dénonce aussi, à l'époque, l'imitation du romantisme allemand ou anglais. Le texte du *Journal des artistes* s'en prend alors au « fantastique qui prend sa source dans une philosophie particulière », qui s'inspire du *Corsaire* de Byron ou des *Brigands* de Schiller, pour produire des peintures « vraiment sadiques », « le spectacle du crime, l'assassinat, l'inceste, la prostitution, les maladies, la douleur et la mort », jusqu'à alimenter, par ces « tristes aberrations du sentiment et du raisonnement », « le penchant au suicide »³⁵. Sont ainsi visés, explicitement cités, le *Richard Darlington* d'Alexandre Dumas (Porte Saint-Martin, 10 décembre 1831) – que nous n'appellerions pas, sur les plans thématique et même dramaturgique, drame « fantastique » – et *Le Monstre et le Magicien*, « mélodrame-féerie en 6 actes et 11 tableaux » d'Antony Béraud et Jean-Toussaint Merle (Porte Saint-Martin, 10 juin 1826). Le point commun entre ces pièces esthétiquement divergentes serait une même « misanthropie », qui les rattacherait au romantisme « frénétique » d'un Nodier ou du Hugo d'*Han d'Islande* (adapté au théâtre par Nerval³⁶) ou même (pour Quasimodo) de *Notre-Dame de Paris*. « Fantastique », synonyme de « romantique », caractérise toute novation romanesque et théâtrale marquée dans le fond et dans la forme par une interrogation critique de l'histoire présente et de la société.

L'historicisation de la notion montre une nouvelle fois combien les limites du romantisme sont des constructions *a posteriori*. La critique ne distingue pas nécessairement, pour désigner une production « fantastique », entre scènes « littéraires » et théâtres secondaires ou « industriels » : toute sortie hors du champ ordinaire de la représentation symbolique comme toute exacerbation du régime spectaculaire, relèveraient du domaine « fantastique ». Aussi serions-nous enclins, suivant cette acception historique du mot « fantastique » antérieure à sa conceptualisation esthétique, à intégrer dans le champ du « théâtre romantique » tout un pan de la création dramatique des années 1820 à 1850, et non seulement des pièces qui, thématiquement ou structurellement, parce qu'elles convoquent

³³ *Journal des artistes*, 18 novembre 1832, « De l'influence hygiénique du fantastique », p. 368-369.

³⁴ *Ibid.*, p. 369.

³⁵ *Ibid.*, p. 371.

³⁶ Voir l'édition d'*Han d'Islande* de Nerval, pièce non jouée, par Jacques Bony, Paris, Kimé, 2007.

l'élément surnaturel, relèvent de notre propre acception du « fantastique », conçu aujourd'hui comme effraction du monde connu : par exemple, l'adaptation de *Faust*, d'après la traduction de Nerval, par Henry Béraud, Jean-Toussaint Merle et Charles Nodier, avec Frédéric Lemaître et Marie Dorval, en 1828 (Porte Saint-Martin), *Le Vampire* de Nodier³⁷ (Porte Saint-Martin, 13 juin 1820), « sorte de mélodrame fantastique »³⁸, ou encore *La Nonne sanglante* d'Anicet-Bourgeois et Julien de Mallian (Porte Saint-Martin, 17 février 1835). À la limite, tous les genres secondaires et, selon nos critères, « para-littéraires » du boulevard du Temple ne sont-ils pas intrinsèquement « fantastiques » ? Le mélodrame et la féerie convoquent l'invisible, donnent à voir, à travers les signes scéniques, une Providence agissant dans les actions des hommes ; ces scènes se conçoivent comme une vaste ordalie ou comme quelque métaphore du Jugement dernier ; elles s'inscrivent lointainement dans la tradition médiévale des moralités et des mystères³⁹. Dans son accumulation frénétique d'événements, même le mélodrame de Joseph Bouchardy, petit romantique issu du « petit Cénacle », confine au « fantastique » : des pièces comme *Gaspardo le pêcheur* ou *Lazare le pâtre* (Ambigu-Comique, 1837 et 1840) font, sur le feuilletoniste Gautier, l'« effet de ces rêves fourmillants où vont et viennent mille figures bizarres, et où les événements les plus incroyables se succèdent, sans égard aux temps et aux lieux, et sont admis par le dormeur comme les choses du monde les plus ordinaires et les plus simples »⁴⁰.

Pourtant, à rebours de l'usage historique, généralisant, du mot « fantastique », force est de constater une différence de réception entre les pièces appartenant par leur mode d'écriture et de consommation à la production « industrielle » du théâtre, et les œuvres signées par les écrivains inscrits au Panthéon littéraire romantique. Leurs ouvrages dramatiques relevant pour nous, thématiquement, structurellement, esthétiquement, du « fantastique » sont rares et furent, à la scène, des demi-succès (ou des demi-échecs) : c'est le cas de *Don Juan de Marañá* de Dumas (Porte Saint-Martin, 1836), de *L'Imagier de Harlem*, « drame-légende à grand spectacle » de Nerval (1851)⁴¹ ou de *L'Alchimiste* de Dumas et Nerval, qui a selon Gautier « l'attrait d'un conte fantastique et d'une nouvelle italienne »⁴². La

³⁷ Charles NODIER, *Le Vampire*, dans *Œuvres dramatiques I*, éd. Ginette PICAT-GUINOISEAU, Genève, Droz, 1990.

³⁸ Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 269.

³⁹ Voir ROXANE MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Champion, 2007. Isabelle MICHELOT conteste le lien entre féerie et drame fantastique : la féerie « renoue avec certaines croyances populaires » et ressortit au « merveilleux », tandis que le drame fantastique est « ancré dans un univers de croyance qui est celui de la théogonie chrétienne » (loc. cit., p. 42).

⁴⁰ Cité par Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 269.

⁴¹ Voir l'édition de cette pièce réalisée par Jacques BONY, Paris, GF-Flammarion, 1996.

⁴² Théophile GAUTIER, *La Presse*, 15 avril 1839, repris dans *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. citée, t. II, p. 130. Sur *L'Alchimiste* et ses sources, voir l'article de Michel CADOT, « Un drame méconnu : *L'Alchimiste* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2004/4 ; M. CADOT parle d'un « mélodrame romantique de facture classique » (p. 839).

réception critique de *Don Juan de Marañá*, « drame légendaire et mythique dont il n’y a guère d’autre exemple dans la littérature dramatique française »⁴³, suscite ainsi l’ironie de Gautier, se gaussant de l’invasion de la scène par des anges⁴⁴. Il s’agissait pourtant pour Dumas de se démarquer des modèles spectaculaires mélodramatiques, en puisant dans des sources culturelles ou littéraires plus hautes, en l’occurrence dans la tradition du théâtre baroque mêlée à quelques réminiscences du *Faust* de Goethe et à une réinterprétation romantique du mystère médiéval. Cela donne une œuvre hybride, parfois déconcertante, où les anges, bons ou mauvais, tournoient autour du héros jusque dans l’apothéose finale :

Don Juan, *blessé*. – Enfer ! (*Sandoval disparaît*). Disparu et moi blessé. (*Il chancelle*). Blessé à mort ! Marthe, Marthe, ah ! Malédiction ! (*Il tombe*.)

Le mauvais ange, *paraissant à gauche du spectateur*. – Vengeance !

Le bon ange, *paraissant à droite du spectateur*. – Miséricorde !

L’ange du Jugement, *descendant du ciel*. – Justice !

*Ces trois mots écrits en lettres de feu aux deux côtés et derrière le tombeau forment un triangle de flammes qui enferme les corps de Marthe et de don Juan. La toile tombe*⁴⁵.

La pièce, originale, est inscrite dans la tradition féerique, revisitée par l’interprétation romantique de don Juan, perçu comme un ange déchu et rebelle : entre grand spectacle populaire du mélo-féerie et poème métaphysique miltonien⁴⁶.

On le voit, si l’inventivité scénique dans le domaine fantastique ne pose pas de problème pour la critique (et les dramaturges) lorsque la pièce est destinée à un public populaire ; en revanche, la naïveté des moyens et les limites techniques dans la représentation de quelque transcendance choquent sous la plume d’un écrivain reconnu, ou aspirant à l’être, dans le champ des Lettres. L’extravagance spectaculaire du « fantastique », si elle est acceptée sur la scène des enchantements qu’est l’Opéra, gêne une partie de la critique et du

⁴³ Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique, op. cit.*, p. 135. Dans sa biographie de Bocage, créateur du rôle de Don Juan, Paul Ginisty affirme : « ce mystère en prose et en vers où Alexandre Dumas a fondu dans le creuset de sa fougueuse imagination toutes les légendes, où la scène se transporte de la terre aux enfers et des enfers au ciel, où se heurtent spectres, anges, démons, pièce singulière qui semble résumer toutes les exagérations du temps. » (Paul GINISTY, *Bocage*, Paris, Félix Alcan, 1932, p. 101).

⁴⁴ « Ce petit page appartient au genre des *anges traversant la pièce* introduit par Dumas (Alexandre) », écrit-il par exemple dans *La Presse*, le 5 février 1838. Repris dans Théophile GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, éd. Patrick BERTHIER, Paris, Champion, 2007, t. I, p. 355.

⁴⁵ Alexandre DUMAS, *Don Juan de Marañá*, dans *Drames romantiques*, éd. Claude AZIZA, Paris, Omnibus, 2002, p. 790.

⁴⁶ Isabelle MICHELOT esquisse une étude de la pièce de Dumas et montre que « l’écriture du texte tend [...] à mettre en place les conditions d’une lecture “fantastique” de l’œuvre qui verrait dans les personnages allégoriques une projection de l’esprit du personnage central. » (*loc. cit.*, p. 46).

public lorsqu'elle se déplace dans le théâtre parlé⁴⁷. Déjà, en 1831, la *Revue encyclopédique*, sous la plume de G. Ballard, condamnait l'adaptation dramatique du *Moine* de Lewis par Louis Marie Fontan, qui n'appartient pourtant pas à l'époque au camp des écrivains littérairement reconnus (Odéon, 28 mai 1831) :

Le Moine n'est pas une bonne pièce ; il serait tombé lourdement sans le jeu des acteurs. Je dirai plus : il était impossible de faire un drame passable avec la donnée de Lewis. Un merveilleux aussi fantastique⁴⁸ ne va pas au théâtre ; plus il est attachant dans le roman, moins il est traduisible sur la scène, et le plagiaire se trouve réduit à prendre les situations les moins remarquables. M. Fontan s'est donc complètement fourvoyé en choisissant un pareil sujet⁴⁹.

L'emportement de l'imagination, la dérive cauchemardesque encouragés par le romantisme anglais ou allemand (celui de la « *Phantasie* » conçue comme libération de la création, non soumise à l'imitation du visible), trouvent difficilement à s'appliquer dans l'espace concret, trop matériel, de la scène, sauf à s'intégrer dans les conventions spectaculaires du mélodrame ou de l'opéra.

Drame totalisant : l'invisible dans le visible

Une hypothèse pourrait dès lors être esquissée : l'ambition des écrivains romantiques d'accéder à la reconnaissance littéraire les détournerait du mélodrame et de la féerie comme modèles « fantastiques » immédiatement disponibles. Les romantiques refusent un langage théâtral trop extérieur, trop immédiatement visuel ; ils récusent les effets jugés faciles, offerts à une lecture au « premier degré », comme une représentation symbolique trop manichéenne. Les gêne surtout le mode allégorique de représentation « fantastique », induisant un double niveau de lecture et comportant le risque d'une réception au premier degré par une partie du public. Tel est le sens de l'*Essai sur le drame fantastique* de George Sand, l'un des seuls essais d'envergure sur la question, article dirigé d'abord contre le premier *Faust* de Goethe, et contre les tentatives de l'adapter sur la scène française :

⁴⁷ Comme si perdurait la répartition classique entre tragédie et tragédie lyrique, cette dernière ayant le monopôle de ce que le théâtre ne montre pas. Voir Catherine KINTZLER, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2004.

⁴⁸ Voilà un exemple de l'emploi de « fantastique » au sens de « bizarre », « extravagant » autour de 1830.

⁴⁹ *Revue encyclopédique : liberté, égalité, association*, vol. 50, avril, mai, juin 1831, « Revue des théâtres » (G. Ballard), p. 415.

Toute cette intervention du remords et de la fatalité dans l'action dramatique sous la forme de larves et de démons a été de tout temps du domaine de la poésie, et Voltaire, le plus froid et le plus positif des écrivains dramatiques, n'a pas dédaigné de reproduire à la scène l'ombre de Ninus [dans *Sémiramis*]. Mais dans les anciens comme dans les modernes qui les ont imitées ou reproduites, ces apparitions n'ont pas le caractère purement métaphysique que Goethe leur a donné. Elles tiennent à des croyances ou à des superstitions contemporaines, et si les intelligences supérieures en ont saisi le sens allégorique, les masses qui ont assisté à leur représentation scénique les ont prises au sérieux. Les femmes enceintes avortaient à la représentation d'Oreste tourmenté par les furies. Au temps de Shakespeare, l'ombre d'Hamlet produisait plus d'effroi et d'émotion qu'elle n'éveillait de réflexions philosophiques, et au temps de Molière, la statue du commandeur, malgré le comique au milieu duquel elle se présentait, faisait encore passer un certain frisson dans les veines des spectateurs⁵⁰.

George Sand fait, dans cet article de 1839, un emploi polémique du terme « fantastique » confondu cette fois avec « métaphysique », en l'opposant à un romantisme jugé trop « extérieur », trop épris de couleur locale, trop « matérialiste » et proche des effets jugés faciles du mélodrame : l'auteur d'*Indiana*, comme le romancier et poète Sainte-Beuve à la même époque, prône une littérature « fantastique », c'est-à-dire « intérieure », attachée à représenter, hors de la scène, par des moyens purement littéraires, les drames invisibles à l'œil (les débats métaphysiques, les déchirements moraux). Les modèles convoqués par Sand sont Lord Byron (*Manfred*) et Adam Mickiewicz (*Dziady* : *Les Aïeux*) :

Le vrai nom qui conviendrait à ces productions étranges et audacieuses, nées d'un siècle d'examen philosophique, et auxquelles rien dans le passé ne peut être comparé, serait celui de *drame métaphysique*. [...] ⁵¹

Le programme sandien était posé dès 1833, en plein triomphe du romantisme « matérialiste » et du théâtre « oculaire » sur les scènes parisiennes :

Le mouvement des intelligences entraînera dans l'oubli la littérature *réelle*, qui ne convient déjà plus à notre époque. Une autre littérature se prépare et s'avance à grands pas, idéale, intérieure, ne relevant que de la conscience humaine, n'empruntant au monde des sens que la forme et le vêtement de ses inspirations, dédaigneuse, à l'habitude, de la puérile complication

⁵⁰ George SAND, *loc. cit.* p. 67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

des épisodes, ne se souciant guère de divertir et de distraire les imaginations oisives, parlant peu aux yeux, mais à l'âme constamment⁵².

De fait, quelques pièces « fantastiques », au sens sandien de « métaphysiques » (convoquant des phénomènes non compréhensibles par la raison, n'appartenant pas au domaine de l'expérience sensible commune, s'offrant à une lecture allégorique), sont composées dans les années 1830 et 1840. Elles sont peu nombreuses et destinées à la seule lecture : *Une larme du diable* de Gautier (drame de la rédemption de Satan, prenant un tour parodique), *Ahasvérus* d'Edgar Quinet (1834), œuvre-limite où le mot « mystère » désigne à la fois une forme dramatique et un sujet (« le mystère de l'idée divine⁵³ »), *Les Sept Cordes de la lyre* de Sand⁵⁴.

Ce dernier exemple illustre bien la manière dont ces auteurs font abstraction, pour leurs drames « fantastiques », des conditions matérielles de la scène contemporaine, et cherchent à figurer dans les mots un conflit intérieur, un combat de la conscience, plutôt qu'un au-delà invisible ou quelque puissance inscrite dans une transcendance. *Les Sept Cordes de la lyre* se construit autour d'un instrument magique, la lyre, symbolisant par chacune de ses cordes une des facultés humaines. Le drame contient une scène de vision, libérant un imaginaire romantique du savoir totalisant : l'héroïne a la capacité d'embrasser d'un coup d'œil toutes les violences et les injustices terrestres – c'est la George Sand socialiste qui, ici, représente l'idéal du Poète visionnaire, vigie du monde, doté d'un regard capable de percer l'enveloppe des apparences et d'une éloquence dénonciatrice. À l'acte IV, intitulé « Les cordes d'acier », symbole réversible de la grandeur de l'homme et de sa misère, l'héroïne musicienne, Hélène, est perchée au sommet de la grande tour d'une cathédrale, son instrument magique à la main. La position est celle de l'intercesseur entre ciel et terre, entre omniscience divine et relativité du savoir humain : l'héroïne grimpe jusqu'au sommet de la flèche de la cathédrale et s'assied « aux pieds de la statue de l'archange ». Elle apparaît ainsi, comme le dit un personnage-témoin, « suspendue [...] dans les airs ». En proie en cet état de quasi apesanteur au rêve, « elle s'inspire du spectacle déployé sous ses pieds ». Tel est le contenu de son rêve ou de sa vision panoramique de la terre à ses pieds :

⁵² George SAND, « *Obermann* [sic] par E.P. de Senancour » (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1833), dans George Sand critique, op. cit., p. 14.

⁵³ Simone BERNARD-GRIFFITHS, « Le “mystère” d'*Ahasvérus* (1834) d'Edgar Quinet, limite du théâtre ou théâtre de la limite ? », dans Bernadette BOST, Jean-François LOUETTE, Bertrand VIBERT (dir.), *Impossibles théâtres*, Chambéry, Comp'Act, 2005, p. 53.

⁵⁴ Je me permets de renvoyer à mon article, « George Sand et le démon de l'allégorie : *Les Sept Cordes de la lyre* au miroir de l'*Essai sur le drame fantastique* », dans *George Sand : une écriture expérimentale*, sous la direction de Catherine MASSON, Nathalie ROGERS, Marie-Paule TRANVOUEZ, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 231-245.

Je ne vois rien qu'une mer de poussière embrasée que percent çà et là des masses de toits couleur de plomb et des dômes de cuivre rouge où le soleil darde ses rayons brûlants ! Je n'entends rien qu'une clameur confuse, comme le bourdonnement d'une ruche immense entrecoupé par instants de cris aigus et de plaintes lugubres⁵⁵ ! [...]

Mais la perception visuelle se fait bientôt, par l'entremise de l'instrument magique, vision onirique hallucinée, traduite en un lyrisme accusateur :

(*jouant de la lyre*) Ô Esprit ! où m'as-tu conduite ? Pourquoi m'as-tu enchaînée à cette place, pour me forcer à voir et à entendre ce qui remplit mes yeux de pleurs et mon cœur d'amertume ? Je ne vois au-dessous de moi que les abîmes incommensurables du désespoir, je n'entends que les hurlements d'une douleur sans ressource et sans fin ! Ce monde est une mare de sang, un océan de larmes ! Ce n'est pas une ville que je vois ; j'en vois dix, j'en vois cent, j'en vois mille, je vois toutes les cités de la terre. Ce n'est pas une seule province, c'est une contrée, c'est un continent, c'est un monde, c'est la terre tout entière que je vois souffrir et que j'entends sangloter ! Partout des cadavres et autour d'eux des sanglots⁵⁶.

Un tel exemple de pièce « fantastique », construite hors des contraintes du théâtre, témoigne en définitive de la difficulté des écrivains romantiques à forger un langage dramatique et scénique original, susceptible, sans naïveté ni effets spectaculaires faciles ou usés, d'ouvrir la lecture symbolique. Le théâtre « fantastique » romantique se heurte à la question de son langage propre comme de sa réception : le problème consiste à échapper au seul premier degré de la compréhension allégorique, chez un public habitué aux déploiements visuels sidérants et au manichéisme moral simpliste du mélodrame et de la féerie. Le « spectacle dans un fauteuil » constitue un repli pour tous ceux qui doutent de la possibilité de créer, sur la scène moderne du « grand spectacle », un authentique drame totalisant, réalisant l'ambition de la Préface de *Cromwell* : inclure non seulement le sublime et le grotesque, mais aussi le spirituel et le matériel, l'invisible et le visible, le théâtre « extérieur » et le drame intérieur – tout ce qu'un théâtre « fantastique », intégrant l'au-delà du visible dans le langage dramatique, pourrait représenter, à condition de réinventer le langage du théâtre : de forger une *forme-sens* neuve, capable de suggérer la transcendance dans l'immanence et d'engager conjointement un double niveau de lecture.

⁵⁵ George SAND, *Les Sept Cordes de la lyre*, éd. citée, p. 156.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 158.

On serait tenté, en définitive, de cerner une présence diffuse du « fantastique » dans le théâtre romantique, un « fantastique » entendu comme un symbolisme verbal, visuel et sonore suggérant un autre sens que la signification littérale, et un autre monde que la scène visible. Le « fantastique » serait ainsi à comprendre (ultime acception) comme une exacerbation du régime de la représentation : la notion prendrait le relais, au XIX^e siècle, des catégories esthétiques du sublime et du grotesque, déjà chargées de mettre en œuvre le désordre au sein de l'ordre rhétorique, et d'esquisser l'infini dans le fini de la forme. Ne peut-on étendre cette lecture « fantastique » à l'ensemble du théâtre romantique : un théâtre se refusant à la psychologie, au vraisemblable moral ou psychologique, au profit d'une conception « symboliste » des personnages et des situations, et d'un traitement « métaphorique » du langage scénique ? Autrement dit, dans le théâtre romantique, ou « fantastique », ce qui se dit et se montre sur scène renvoie toujours à la fois au sens immanent, « réaliste », et à autre chose, à un sens supérieur, à une signification à la fois politique, sociale, morale, spirituelle ou métaphysique. Cela expliquerait les critiques incessantes dirigées contre l'invraisemblance supposée de ce théâtre : ce dernier serait en fait à lire selon un mode essentiellement poétique, c'est-à-dire symbolique – même si le romantisme de 1830-1850 peine, encore une fois, dans les conditions « décorativistes » de la scène, à forger un langage théâtral où l'incarnation scénique ne vienne pas figer et appauvrir le sens, bloquer la vibration du symbole. Du moins quelques solutions s'inventent, comme les « trouées » du grotesque chez Hugo, le mélange impur des genres ou encore l'irruption du rêve chez ses personnages, Don Carlos « *rêvant* » devant le tombeau de Charlemagne dans *Hernani*, ou Ruy Blas, « *ivre d'extase et de bonheur* », « *les yeux au ciel* », à l'acte III, scène 4 du drame⁵⁷.

De là résulte enfin la continuité que l'on peut, à la suite d'Anne Ubersfeld⁵⁸, établir entre une partie de la production romantique et le théâtre de Paul Claudel⁵⁹. Un tel accomplissement « claudélien » était impossible pour les romantiques du premier XIX^e siècle, tributaires du langage courant de la scène de leur temps et de l'attente du public (en l'absence

⁵⁷ Voir Florence NAUGRETTE, « La scène est un songe », dans *Le Théâtre romantique, op. cit.*, p. 268-271 : « Ce mélange des tonalités, cette labilité par laquelle le réalisme débouche sur le fantastique, où l'invraisemblance fait illusion tout autant que la peinture crue de la réalité, sont des conséquences de la pratique militante d'un mélange des genres dont le théâtre contemporain est encore l'héritier. » (p. 271).

⁵⁸ « Le vrai continuateur du drame romantique, au-delà du symbolisme dont il est aussi l'héritier, c'est Claudel ». Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique, op. cit.*, p. 162. Néanmoins, l'auteur revient aussitôt à une conception sociale du théâtre romantique : Claudel « retourne à ce qui est l'essence même du drame romantique, la collision d'un *ego* puissant et des forces de l'histoire et de la société ».

⁵⁹ Dans son article déjà cité, Isabelle MICHELOT voit dans le théâtre symboliste la solution trouvée à l'aporie du théâtre romantique fantastique : « Sur le plateau, la réalité allégorique est supplantée par la réalité du spectacle » ; dépouillant la scène, les symbolistes laisseraient s'épanouir le sens allégorique (*loc. cit.*, p. 49). Nous préférons pour notre part insister sur l'accomplissement claudélien du romantisme théâtral – dans un théâtre qui ne renonce ni à la chair, ni à l'esprit.

de « théâtres d'art », expérimentaux). Claudel, lui, bénéficie de l'apport de la scénographie et du jeu symbolistes (sans sombrer toutefois dans l'obsession « dé-matérialisante ») et invente dans son « théâtre à l'état naissant », y compris dans la langue, dans le souffle du « verset », la représentation dramatique d'une relation intime et déchirante du matériel et du spirituel, du corps et de l'esprit : du Tout, si ce dernier se conçoit, selon l'héritage platonicien puis chrétien, comme binaire, ou, selon l'héritage aristotélicien et thomiste, comme inscription, dans la matérialité des choses et des corps, du Sens⁶⁰. C'est ce frottement symbolique dans la parole, le jeu, la scénographie, que les romantiques désespèrent d'approcher ou qu'ils inventèrent (dans le plus génial des cas) avec la poétique oxymorique de Victor Hugo.

Olivier BARA

Université Lyon 2

UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

⁶⁰ Sur Claudel et la théologie de saint Thomas d'Aquin, voir Anne UBERSFELD, *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 168-169.